

SpazioLEMS#3 - Mimesis

Concerti *informali* di musica elettronica

In questo terzo appuntamento esploreremo un repertorio che spazia in più di sessant'anni nella storia della musica elettroacustica e che si concentra sul rapporto tra il suono concreto ed il suono di sintesi. Indagheremo la nascita e il superamento della dicotomia tra queste visioni, solo apparentemente lontane e lo faremo mettendo al centro della nostra investigazione il concetto di mimesis, dall'imitazione della voce umana allo scorrere dell'acqua in un fiume.

Programma:

Riverrun (1986) - Barry Truax

Ineffabili Inquilini dell'Intempesto (2003) - Paolo Marzocchi

Glissandi (1957) - György Ligeti

Phoné (1981)- John Chowning

RIVERRUN (1986) crea un ambiente sonoro in cui stasi e flusso, solidità e movimento coesistono in un equilibrio dinamico. La metafora corrispondente è quella di un fiume, sempre in movimento eppure apparentemente permanente. Dal più piccolo rivolo alla massima forza della sua massa, un fiume è formato da un insieme di innumerevoli goccioline e sorgenti. Così anche il suono in questa composizione si basa sulla più piccola "unità" di suono possibile per creare trame e masse più grandi. Il titolo è la prima parola di Finnegan's Wake di James Joyce. Riverrun è interamente realizzato con il metodo di produzione del suono noto come sintesi granulare. Con questo metodo vengono prodotte piccole unità o "grani" di suono, solitamente con densità molto elevate (100-2000 grani/sec), con ogni grano avente una frequenza e una durata definite separatamente. Il paradosso fondamentale di quella che chiamiamo sintesi granulare è che le trame enormemente ricche e potenti che produce, derivano dal fatto che si basa sui grani più "piccoli" del suono, ha suggerito una relazione metaforica con il fiume la cui potenza si basa sull'accumulo di innumerevoli "impotenti" goccioline d'acqua. La sezione iniziale dell'opera ritrae quell'accumulo, mentre le singole "goccioline" di suono si moltiplicano gradualmente in una potente trama. Il brano cattura anche parte del timore reverenziale che si prova in presenza della forza prepotente di un tale specchio d'acqua, sia in uno stato perturbato che calmo, e come tale sembra creare una modalità di ascolto diversa rispetto a musica strumentale convenzionale o elettroacustica.

BARRY TRUAX (Chatman, 1947) è un compositore canadese. È specializzato nell'implementazione in tempo reale della sintesi granulare di suoni campionati, e nei paesaggi sonori (soundscape). Nel 1986 ha sviluppato l'utilizzo della sintesi granulare in tempo reale, è stato il primo a utilizzare un campionamento come fonte di una composizione granulare in Wings of Nike (1987), ed è stato il primo compositore a esplorare il range tra la sintesi granulare sincrona e asincrona in Riverrun (1986). Truax insegna musica elettronica, computer music e comunicazione acustica alla Simon Fraser University di Vancouver. È stato uno dei membri del World Soundscape Project.

Paolo Marzocchi, compositore e pianista, è nato a Pesaro nel 1971. Di formazione classica, ha da sempre avuto verso la musica un approccio naturale e incurante delle barriere linguistiche, dedicandosi alla composizione in tutte le sue forme, dalla musica sinfonica e cameristica al teatro, al cinema, alla radio, e alle sperimentazioni con altri linguaggi. Come compositore ha lavorato con artisti di fama internazionale, e ricevuto numerose commissioni per la realizzazione di opere pianistiche, da camera e sinfoniche, collaborando con istituzioni prestigiose e artisti internazionali, spesso ricoprendo sia il ruolo di autore che di esecutore o direttore d'orchestra. Ha coordinato, per il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, numerosi progetti sperimentali legati all'educazione musicale e alla sensibilizzazione sociale, nonché alla creazione di repertori per orchestre e cori giovanili. Nella sua produzione figurano diverse composizioni per orchestra di giovani esecutori e coro di voci bianche insieme ad ensemble di professionisti. Questi lavori hanno attirato l'interesse di varie personalità del mondo musicale, tra cui i compositori Salvatore Sciarrino, Ivan Fedele e Peter Maxwell Davies. La sua opera "Il viaggio Roberto", su libretto di Guido Barbieri, che ha riscosso – tra gli altri – il plauso di Riccardo Muti, è stata rappresentata nella stagione 2016/17 dell'Opera di Firenze, sotto la direzione musicale dello stesso Marzocchi, e nel 2018/19 ripresa al Regio di Parma, al Teatro Alighieri di Ravenna, e al Teatro Comunale di Ferrara. Le sue composizioni per pianoforte raccolte nell'album "Piano Works" sono recentemente uscite in un libro e sulla nuova piattaforma Martinville. È l'ideatore e il direttore artistico della WunderKammer Orchestra.

INEFFABILI INQUILINI DELL'INTEMPESTO (2003) Per suoni di sintesi a 4 canali

Gli antichi usavano suddividere la notte in sette fasi distinte, ciascuna definita da caratteristiche peculiari e inconfondibili. Ciascun momento era identificato da un nome, ormai da tempo relegato nel regno degli arcaismi. Questi erano i nomi delle fasi notturne: Vespro, Crepuscolo, Conticinio, Intempesto, Gallicinio, Matutino, Diluculo. Ogni parola era portatrice di un significato molto preciso. Il Conticinio, ad esempio, designava il momento della notte in cui tutti gli animali tacciono (cum-tacere), in cui non si ascolta neanche il suono dei grilli; mentre il Gallicinio indicava quel momento, intorno alle due del mattino, in cui si ode per la prima volta il canto del gallo, e che ci avverte che siamo usciti dalla fase più profonda e misteriosa per avvicinarci al ritorno della luce. Oppure l'Intempesto, il cui significato è: "il momento della notte in cui non si può fare nulla", cioè in cui non ci può essere movimento, una specie di zero assoluto della notte, per intenderci. L'Intempesto è dunque come un fulcro attorno cui ruotano le due luci antitetiche dell'Alba e del Tramonto. La composizione si basa sull'idea che la Notte sia come un palazzo, composto da sette stanze che rappresentano ciascuna uno dei sette momenti di cui si è detto poco più sopra. Tutto il materiale è regolato dalle proporzioni auree approssimate della successione di Fibonacci. Quindi, dai numeri della successione dipende qualsiasi parametro sia formale che timbrico e musicale. Per ciò che concerne la forma, i sette momenti della Notte - le "stanze" del palazzo – sono modellati sui numeri della successione, e così pure le sezioni di ciascun momento, poiché ciascuna fase deve riflettere la forma "dell'intero notturno" e in ciascuna di esse deve essere possibile rinvenire l'articolazione in sette parti. La Notte ha una forma simmetrica. Vi sono i tre momenti che conducono alla zona centrale, poi nuovamente tre momenti che riportano il viaggiatore notturno alla luce. Per cui ho assegnato alle prime quattro fasi i primi quattro numeri (1, 2, 3, 5) della successione, raggiungendo con il numero più grande il centro della struttura. I tre momenti successivi non faranno che ripercorrere all'indietro la sequenza di numeri. La Notte sarebbe dunque così articolata: 1-Vespro, 2-Crepuscolo, 3-Conticinio, 5-Intempesto, 3-Gallicinio, 2-Matutino, 1-Diluculo. L'organizzazione ritmica, qualora fosse necessaria, è fondata sulla struttura formale e sui suoi multipli. Per il materiale musicale ho identificato due ambiti: uno "umano" -

razionale, più legato al mondo della luce - e uno "non umano" - naturale, "tellurico"; se nei regni diurni prevale l'uomo e la razionalità, nelle viscere della Notte deve dominare una forza primordiale, e per tentarne la rappresentazione è necessario attingere alla natura stessa del suono. Il materiale riferito all'ambito umano è ricavato dalla successione di Fibonacci applicata ai semitoni, a partire da una nota di riferimento che funge da base. L'oggetto ottenuto è un accordo che ho chiamato "accordo di Fibonacci", con gli intervalli che si allargano progressivamente verso l'acuto. Il materiale musicale associato all'ambito non umano nasce dallo stesso principio, con l'unica ma sostanziale differenza che al posto dei semitoni (l'unità minima del sistema musicale "razionale") la successione numerica è applicata alle componenti elementari della struttura fisica del suono, ovvero ai cosiddetti "suoni armonici". Tramite il sistema Kyma-Capybara sono state isolate le singole armoniche di alcune note di base per poi distillare da essa nuovi timbri - più poveri ma comunque latenti nel suono originario - composti solo dalle armoniche 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 etc. E' impossibile non avvertire l'alterità e la regalità di questi suoni, quando li si sentono risuonare nelle stanze del palazzo. Forse è questo suono il vero Re della Notte, il Monarca invisibile e implacabile. Ma di una cosa sono certo: che nell'incomprensibile stanza dell'Intempesto possono echeggiare solamente gli spettri geometrici imparentati con il Suono Regale. Infine è stata creata una risposta impulsiva "su misura", che ha a sua volta la forma del brano, che attraverso la convoluzione, crea riverberi "non convenzionali" e genera anche strutture canoniche. Questa "risposta impulsiva" viene presentata all'inizio come un'introduzione. Le sezioni del brano saranno definite dalle disposizioni geometriche degli oggetti spettrali che le popoleranno, e che avranno nella sezione centrale il principale asse di simmetria.

GLISSANDI (1957) è la prima composizione di musica elettronica realizzata da Ligeti che precede il più noto *Artikulation* (1958). È un vero lavoro originale nella produzione della WDR studio, dominato dallo strutturalismo post-weberniano. Questo lavoro già rivela la tendenza di Ligeti di allontanarsi dalla "main street" tracciata a Darmstadt nei primi anni Cinquanta. Glissandi ha una forte coerenza nella costruzione; coerenza perseguita grazie al glissando come elemento unificatore. Un'idea guida, che *in nuce* racchiude una delle tematiche più importanti della musica di Ligeti: la musica come prosodia.

LIGETI, György Sandor. Musicista ungherese naturalizzato austriaco (Tárnáveni 1923 - Vienna 2006). Di famiglia ebrea, intraprende gli studi musicali sotto la direzione di F. Farkas presso il Conservatorio di Budapest (1949); in seguito insegna armonia e contrappunto nella stessa accademia fino al 1956, anno in cui si trasferisce a Vienna per sfuggire alla repressione della rivolta ungherese messa in atto dalle truppe sovietiche. La collaborazione con Karlheinz Stockhausen presso la West Deutsche Rundfunk di Colonia (1958) e la frequentazione dei corsi estivi a Darmstadt (1959-72) coincidono con un allontanamento dalle iniziali influenze del folklore ungherese in direzione di una musica più vicina all'avanguardia e alla sperimentazione, sensibile alle specificità timbriche degli strumenti sebbene non assimilabile al severo razionalismo della musica seriale. In questo periodo nasce la 'micropolifonia' che caratterizza *Atmosphères* (1961), *Requiem* (1963-65) e *Lux aeterna* (1966). Estratti di queste composizioni vengono utilizzati come colonna sonora del film *2001: a space odyssey* (1968) di Stanley Kubrik, il quale sceglie brani di L. anche per i film *Shining* (1980) e *Eyes wide shut* (1999). Dal 1973 al 1989 insegna composizione ad Amburgo; nei lavori di questo periodo la densità cromatica delle masse sonore cede il passo a una più spiccata attenzione per la melodia e per l'elaborazione ritmica, influenzata anche dalle ricerche condotte dal compositore sulla musica

africana: tra gli esempi più rilevanti: *Melodien* (1971) per orchestra, l'opera *Le grand macabre* (1974-77) e i tre libri di *Études pour piano*, l'ultimo dei quali viene pubblicato nel 2001. *I nonsense Madrigals* (1993) per sei voci maschili, il Concerto di Amburgo (1998-99, rivisto nel 2003) per corno e orchestra da camera e il ciclo di canzoni *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* (2000) concludono il catalogo di uno dei più importanti compositori contemporanei, insignito del premio Kyoto per le arti e la filosofia nel 2001 e del Polar music price nel 2004..

I suoni in **PHONÉ** (dal greco, che significa "suono" o "voce") sono stati prodotti utilizzando una speciale configurazione della tecnica di sintesi in modulazione di frequenza (FM) che consente al compositore di simulare un'ampia gamma di timbri tra cui la voce cantata e altri suoni strumentali fortemente risonanti. I programmi di sintesi sono progettati per consentire l'esplorazione e il controllo delle ambiguità che possono sorgere nella percezione e nell'identificazione delle sorgenti sonore. L'interpolazione tra timbri e l'estensione di timbri "reali" in registri che non potrebbero esistere nel mondo "reale" - come un "basso-profundissimo" -, il controllo microstrutturale del suono che ha a che fare con la fusione o la segregazione di componenti spettrali sono alcuni dei punti di partenza per questa composizione. John Chowning sviluppò questa nuova tecnica di sintesi FM all'IRCAM, Parigi, nel 1979 e realizzò il pezzo a Stanford nel 1980 - 81. Il lavoro fu presentato in anteprima a Parigi nel febbraio del 1981.

JOHN M. CHOWNING è nato a Salem, New Jersey, nel 1934. Ha studiato composizione a Parigi per tre anni con Nadia Boulanger. Nel 1966 ha conseguito il dottorato in composizione presso la Stanford University, dove ha studiato con Leland Smith. Con l'aiuto di Max Mathews dei Bell Telephone Laboratories e David Poole di Stanford nel 1964 creò un programma di computer music utilizzando il sistema informatico dell'Artificial Intelligence Laboratory di Stanford. Questa è stata la prima implementazione di un sistema di musica per computer online in assoluto. Nel 1967, John Chowning scoprì l'algoritmo di modulazione di frequenza (FM) in cui sia la frequenza portante che la frequenza modulante si trovano all'interno della banda audio. Questa svolta nella sintesi dei timbri ha consentito un modo molto semplice ma elegante di creare e controllare spettri variabili nel tempo. Nei sei anni successivi ha lavorato per trasformare questa scoperta in un sistema di importanza musicale. Nel 1973, lui e la Stanford University iniziarono una relazione con la Yamaha (Nippon Gakki) in Giappone, che portò alla serie di sintetizzatori di maggior successo nella storia degli strumenti musicali elettronici. John Chowning ha ricevuto borse di studio dal National Endowment for the Arts ed è stato artista in residenza presso il Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdiensts per la città di Berlino nel 1974, e "quest artist" in IRCAM nel 1978-79, nel 1981, e nel 1985. John Chowning ha insegnato sintesi e *computer music* al Dipartimento di musica di Stanford ed è stato direttore del Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), uno dei principali centri nel mondo per la ricerca sulla computer music.